

Ana María Cartolano

**“Nostalgia de las cosas que han pasado”.
Presencia del tango en el teatro argentino
de las últimas cuatro décadas**

*A mi viejo
“porque cuando piba me acunaba en tangos”*

En los años que van de 1890 a 1930 se concreta, evoluciona y desaparece en Buenos Aires un sistema teatral popular en el que se incluyen manifestaciones como el sainete y el grotesco. Es sabido que el tango irrumpe en la literatura argentina a través del teatro de este período. Baile primero, se transformó en tango-canción a partir de 1918 cuando Manolita Poli cantó *Mi noche Triste* en el sainete *Los dientes del perro* de José González Castillo y Alberto Weisbach convirtiéndolo en un éxito fenomenal.

Casi inmediatamente, dentro del sainete, la letra del tango afirma su predominio sobre el aspecto coreográfico. Y con la misma rapidez, el tango se transforma en el verdadero corazón del sainete: el texto teatral sirve sólo como soporte de un buen tango.

Tango y sainete tuvieron una vida paralela y evolucionaron al unísono hasta que en la década de los '30 la comercialización abusiva de una fórmula fue una de las causas de agotamiento del ciclo cuya última manifestación fue el sainete grotesco.

Si bien Tomás de Lara afirma que a partir de 1930 los derroteros de tango y teatro se separaron definitivamente (1968: 212), la alianza estaba lejos de disolverse. Durante el período 1930-1960 grotesco y sainete fueron considerados géneros desplazados, pero el tango comenzó a aparecer en otro tipo de obras, como *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum, estrenada en 1940. Después de algunos años en los que el teatro independiente y experimental privilegió (aunque no de modo excluyente) los modelos europeos y norteamericanos (Pirandello, Strindberg, Lenormand, O'Neill, el expresionismo), a fines de la década de los '60 comienza a producirse un renacer de los procedimientos del sainete,

particularmente en su versión tragicómica, quizás porque la tragico-media, además de adaptarse mejor que ningún otro género al imaginario de nuestro público medio¹ era el instrumento adecuado para tratar sobre la escena nuestra profunda crisis social y política progresivamente agravada. Mediante la estilización, la parodia o muchas veces como pura continuidad de los géneros tradicionales surge lo que ha dado en llamarse “neosainete” y “neogrotesco”, donde el tango es una presencia frecuente explicitada a distintos niveles. Es que como bien afirma Luis Ordaz,

“tanto el tango como la vertiente más popular de nuestro teatro poseen raíces idénticas, se nutren de los mismos jugos y, por ello, pueden unir o conjugar sus elementos sobre un escenario en cualquier momento.”²

Y aún es posible encontrar ejemplos de esta alianza en el teatro más nuevo, lo que se conoce como “teatro de resistencia”, “teatro joven” o “teatro underground”, un intento de crear un nuevo modelo teatral después del fracaso de la modernidad marginal latinoamericana.

En nuestro trabajo nos hemos ocupado casi exclusivamente del intertexto de tango en la obra dramática. Nos hemos basado sólo en los textos, sin tener en cuenta lo que las puestas pudieron aportar. También hemos dejado de lado los espectáculos centrados en lo específicamente musical al estilo de *Gotán*. Un relevamiento de las piezas teatrales que de algún modo hacen referencia al tango dentro del período considerado, reveló que su número era muy elevado.³ Sin embargo, los límites impuestos a la extensión del trabajo decidieron que el análisis se centrara en algunos ejemplos que podrían ser modélicos y que representan distintas formas de enclave así como distintas maneras de connotar la

¹ Pellettieri (1994: 84).

² Ordaz (1977: 1287).

³ Dentro de los límites del período considerado hemos podido detectar más de treinta obras en las que el tango tiene algún modo de enclave, de las que sólo podemos citar algunas: *El dúo Sosa-Echagüe* (1984) de Ricardo Halac, *Anclado en Madrid* (1990) de Roberto Ibáñez, *Volvió una noche* (1991) de Eduardo Rovner, *El clásico binomio* (1989) de Jorge Ricci y Rafael Bruza, y la más reciente, *Muñeca brava* (aún no estrenada) de Carlos Pais. Anterior a nuestro período pero muy importante para el tema es *Tango mishio* (1957) de Rodolfo Kusch.

“tanguidad”, a fin de poder llegar a establecer ciertas constantes y una posible interpretación de esta fructífera y prolongada alianza.

Uno de los primeros intentos de revisión de las formas tradicionales finiseculares, inscripto en la corriente realista del teatro independiente, fue la obra de Juan Carlos Ghiano *Corazón de tango* (1963), en la cual el autor usa ya casi todos los recursos connotativos que aparecerán en piezas posteriores. La acción de esta tragicomedia transcurre en un café (espacio raigalmente conectado con el tango), y en dos momentos separados por veinticinco años. La primera fecha, 1935, está en relación con la muerte de Gardel, cuyo retrato preside la escena mientras su voz se escucha a través de una grabación de *El día que me quieras*. Los personajes (Garufa, Milonguita, Malena, Pata de palo, Madame Ivonne), son arquetipos de la mitología porteña o protagonistas de antológicos tangos; sus vidas están dominadas por alguna forma de engaño; el caso más dramático es el de Anatolia, la chica de la victrola, cuya existencia está edificada sobre la mentira de haber sido la única novia del Zorzal; en la narración de sus amores, pura ficción, no es difícil reconocer escenas de los filmes de Gardel. Pero mientras Anatolia se autoengaña hasta el punto de creer lo que ella misma ha inventado, sus amigos juegan una especie de representación bien montada que pretende prolongar conscientemente un pasado tanguero y arrabalero que ya no existe. La posición de Ghiano queda explicitada en su prefacio a la edición de 1966 cuando afirma haber extremado “hasta la caricatura ciertos rituales de la mitología tanguera, pesadamente difundida en nuestros días”, y en el personaje de Calderón, el intelectual que busca las raíces de ese mito que le han vendido y que ya no está en ninguna parte. Las circunstancias mismas en las que se desarrolla la obra son concluyentes: es la última noche del café que al día siguiente caerá bajo la piqueta de demolición.

Un ensayo singular de incorporación del tango a la escena desde una perspectiva completamente diferente a la de Ghiano es el de Alberto Rodríguez Muñoz. Dos de sus obras, *Melenita de oro* (1964) y *El tango del ángel* (1962), tuvieron música especialmente escrita por Astor Piazzola (en la primera se estrenó *Verano porteño* y las otras composiciones que componen la “suite” de las estaciones). Otra de ellas, *Los tangos de Orfeo*, es una reescritura lunfardesca del mito clásico en la que alcanza particular relieve uno de los temas más filosóficos del

tango, el del paso irremediable del tiempo, ese tiempo que uno querría que se quedara “mudo, quieto como un matungo cansado” (120).

La meditación sobre el tiempo se expresa también en *Melenita de oro* con un lenguaje que remite a una atmósfera y a una época, instalando al espectador en el mundo del tango:

“La pucha
tampoco las horas nunca pasan,
aunque en cambio
se rajan los años
sin importárseles de nadie,
como colectivos repletos
a la hora en que pica el bagre.” (12)

El velo onírico con el que Rodríguez Muñoz envuelve sus piezas contribuye a la mitificación del Buenos Aires de los '30 y de sus tangos, cuya filosofía no la iguala “ni la Biblia” al decir de uno de los personajes. La estructura circular de la pieza subraya, con su atemporalidad, esa mitificación. La atmósfera de la realidad que configura el autor combina la sordidez espesa, el idealismo angélico y el melodrama peligroso del tango.⁴ La fábula, mínima, que bien podría haber sido sólo algo soñado desde la nostalgia, gira en torno a la historia de Melenita, una típica “Milonguita” porteña cuyo penoso futuro es aún sólo una amenaza; su espontaneidad y su entrega contrastan con la excesiva reflexión de Ernesto, el “manyapapeles” incapacitado para vivir que quiere comprender “por qué somos así” (52), “por qué los porteños seguimos viviendo medio boleados ...” (55) “y vaya a saber por qué misterioso entripado o remordimiento o pena por algo, melancólicos, sin alegría para nada ...” (57).

En los años '70, la problematización creciente de nuestras circunstancias socio-políticas produce un nuevo interés por interpretar la realidad. La edición en 1969 de las obras de Armando Discépolo con un excelente prólogo de David Viñas había favorecido una lectura distinta del grotesco criollo y la convicción de que su espejo deformante era un eficaz medio para reflexionar y debatir la crisis sobre el escenario. En

⁴ Kive Staif en el epílogo a la edición de *Melenita de oro* (Rodríguez Muñoz 1965: 213).

consecuencia hicieron su aparición algunas de sus características en las piezas de los autores más jóvenes y otros que ya no lo eran tanto y contaban con una trayectoria. Las obras combinaban una tesis realista con procedimientos teatralistas provenientes no sólo del sainete y el grotesco criollo sino también del teatro del absurdo y el expresionismo. La incrementación del tono político ya presente en esta década culmina a principios de los '80 con la aparición de Teatro Abierto, un fenómeno protagonizado por autores, directores y actores que entendían el arte como compromiso y forma de conocimiento, que inaugura una segunda fase del sistema teatral abierto en los '60. Es dentro de esta línea y en este período que debemos ubicar las obras canónicas de Roberto Cossa y Carlos Gorostiza, cuyos nombres son quizás los más importantes del teatro rioplatense de los últimos cuarenta años.

El teatro de Roberto Cossa, que a través de varias décadas ha recorrido toda una línea evolutiva en cuanto a sus procedimientos sin abandonar, sin embargo, la reivindicación de las utopías individuales y sociales, constituye una crítica radical de la clase media argentina a la que ve absolutamente fracasada, perdida en el vano intento de protagonizar la vida político-social del país. El tango tiene en su teatro un lugar de privilegio desde *La ñata contra el libro* (1966), título acuñado sobre “la ñata contra el vidrio” de “Cafetín de Buenos Aires” de Enrique Discépolo. El acto único narra las infructuosas tentativas de David por escribir una letra de tango que lo convierta en el ganador del concurso “Gotán busca al nuevo poeta del tango”, alternando esta acción con pantallazos retrospectivos que nos van dando noticias acerca de sus circunstancias. David Balmes, judío, estudiante crónico de sociología, hijo único mantenido por los padres, tiene la esperanza de conseguir el millón de pesos del premio para cumplir con su sueño: instalar un bulín. Con él Roberto Cossa inaugura una galería de personajes que son letristas de tango fracasados como el Chicho de *La nona* y el Carlitos de *El viejo criado*; como este último, David sólo conseguirá citar letras de tangos existentes lamentando que ya hayan sido escritas. Sus esfuerzos están encaminados a encontrar un tema, pero los ya consagrados que cita: el barrio, la “vieja” y el “amurado”, no lo motivan. Quizás porque “hay que escribir sobre cosas que se vivieron, que se conocen bien” y lo que trata de incorporar en forma postiza son temas y arquetipos de una Buenos Aires falsa que no existe. Asumiendo

la pose de malevo, confundiendo a Rita (que no es ninguna pebeta ingenua) con la mitológica Milonguita, sus fantasías contrastan con la convicción de su amigo Cacho Bordenave de que “ya no es una época para la joda. La vida cambió”. En definitiva quizás se trate de que para escribir un tango hay que encontrar lo popular. Pero a David le cuesta mucho encontrarlo; porque, se pregunta, ¿qué es lo popular?.

La crítica a ese intelectual completamente alienado de su realidad se halla también en *El viejo criado* (1980), sin duda la obra más representativa para el tema que nos ocupa. Considerada por Luis Ordaz como la fundadora de una modalidad auctóctona del “absurdo” es la más porteña de las piezas de Cossa porque combina dos mitologías: la del café y la del tango. A ellas hacen alusión título y epígrafe: el primero está tomado de “La casita de mis viejos” de Cobián y Cadícamo; el segundo, pertenece a Charles de Soussens, la figura más típica de la bohemia literaria porteña. Del tango de Cobián surge Carlitos, nueva encarnación del letrista (y cantante) fracasado, ahora también “cafishio”, que busca en vano al “viejo criado” que lo reciba a su regreso, mientras Ivonne es una caricatura de la trajinada francesita de otro tango de Cadícamo;⁵ a este mundo pertenecen también un manoseado París que es un estereotipo, la historia de “amuros”, alcohol y regresos que cuenta Carlitos (y que no es sino una mezcla de diversos tangos), y la figura paternal y castradora de Gardel. La acción se desarrolla en el reducto cerrado del café donde Alsina, el intelectual, un “sabiondo” que habla con suficiencia de teorías varias sin jamás pasar a la acción, juega interminables partidas de truco con Balmaceda, un ex-boxeador infantil y un poco idiotizado (quien paradójicamente le gana casi siempre). En la pieza de Cossa ambos mundos, tango y café, son igualmente falsos porque conducen a la alienación de la realidad. La “imposibilidad del despegue” se encarna en la siempre postergada partida de Balmaceda y el uso de un recurso muy común en los ’80: el del tiempo abolido, metáfora del estancamiento. La Argentina, ese país grotesco de proyectos mutilados, de morbosas repeticiones y “detenciones”, al decir de David

⁵ La figura trágica de Madame Ivonne en el tango homónimo, quien “ya no es la papusa del Barrio Latino/ ya no es la mistonga florcita de Lis ...” y a la que “ya nada le queda ... ni aquel argentino/ que entre tango y mate la alzó de París” se transforma aquí en una desvalorizada imagen a través de la caricatura.

Viñas,⁶ es el que transcurre fuera del café, el del vaivén de viejos criados y generales que siempre regresan y al que los habitantes del café permanecen indiferentes. “Volver” es aquí el concepto clave que dibuja una estructura cíclica y conecta los distintos ámbitos: el externo, un recurrente recorrido político que va desde los '40 hasta los '80; el del café, donde siempre se vuelve a empezar y Alsina cuenta por enésima vez la misma anécdota, y el del tango, donde un Carlitos impotente sólo puede citar, es decir, repetir. Cossa, trazando un paralelismo entre tango y política, pasa revista a los grandes mitos argentinos con una visión radicalmente crítica: quedar atrapados en ellos significa inmadurez y permanente nostalgia de figuras paternas, negación del presente y de lo nuevo, incompreensión de la verdadera realidad. El tango es visto aquí como un espacio regresivo, donde el hombre tiene un rol esencialmente a-dinámico⁷ como un reducto de inmovilidad y resignación donde uno, como en Discépolo, se entrega “sin luchar”.

Otras piezas de Cossa igualmente importantes para el tema tango/teatro son *Gris de ausencia* (1981) título surgido de “Canzoneta” de Lary y Suárez, (una “vuelta de tuerca” del clásico grotesco criollo donde, por las circunstancias políticas, el otrora inmigrante italiano ha tenido que “exiliarse” en su patria de origen, y sus hijos argentinos se han dispersado a los cuatro vientos), *Los compadritos* (1985), y *Angelito*, estrenada en 1991, cuyo protagonista, que ha adoptado el pseudónimo del título como homenaje al cantor Angel Vargas, usa un vocabulario amoroso que proviene inconfundiblemente de “Sur” de Homero Manzi.

Durante la década de los '90 es posible reconocer una corriente que representa la continuación estética del realismo reflexivo de las décadas anteriores así como otra que significa una ruptura con el movimiento surgido en los '60.

Dentro de la primera, una mirada en total empatía con el tango es la que ponen de manifiesto las piezas de Carlos Pais. En *El hombrecito*, escrita en colaboración con Américo Alfredo Torchelli y estrenada en 1992, la acción transcurre también en un bar, pero aquí el recinto se

⁶ “Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso” (Viñas 1969).

⁷ Maryse Vich-Campos: “¿Partir?” (en: *Le Tango. Hommage a Carlos Gardel*, 1985: 102).

transforma, por la acción de los protagonistas, en un espacio de libertad. Con un contenido francamente humorístico, esta historia ingenua y sentimental apela al procedimiento estructural del encuentro personal, parodiado como algo ya agotado en *El viejo criado*, y pone en escena a dos personajes cuya hermandad, lograda a lo largo de la acción, nace de la determinación de dejar surgir, a través del canto, lo más auténtico de cada uno de ellos. La esperanzada tesis de la pieza expresa que la libertad está siempre allí esperando, pero es necesario que uno la ejerza. “Porque si no ... somos hombrecitos nada más” (97).

A diferencia de Tuco, el frustrado cantor de *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza (1981) que no puede o no quiere unir sueños con realidad trabajando todos los días en la fábrica y cantando sólo los sábados por la noche, el protagonista de Pais no hace una estricta división entre lo que la vida le ha deparado (la rutina de tenedor de libros) y lo que sueña; por eso puede transformarse de Teodoro Paradiso en Carlos Garúa, cantor de tangos, con la mínima ayuda de una peluca, un saco a rayas y un moñito. Y si bien algún crítico ha opinado que podría encontrarse un núcleo semántico común a ambas obras (la concreción de los sueños y la necesidad de expresar el canto que se lleva en sí) es innegable que, mientras en Pais el canto abre, tanto a nivel literal como metafórico, una posibilidad de realización del ser en libertad, Gorostiza construye un personaje que, frente a las condiciones en las que debe vivir, no ve otra salida que la regresión al pasado y el encierro asfixiante de su cuarto con la única compañía de la voz de Gardel entonando interminablemente *Viejo smoking*.

En Pais, el rico intertexto de letra de tango (“Con la otra”, “Cafetín de Buenos Aires”, “Silencio”, “Mi vieja viola” y “Volver”) culmina con algunos versos de “Uno”, que sintetizan magistralmente la obra: “Uno busca lleno de esperanzas/ el camino que los sueños prometieron a sus ansias.”

Gardel, fotografía entronizada en el altar de una mesa de bar en *El hombrecito*, se transforma en un personaje en *Desfile de extrañas figuras*, melodrama de Pais estrenado en 1993 cuyo título alude a uno de los versos de “Soledad”, tango-canción que fue una de las últimas grabaciones del Zorzal. Pero este Gardel es una figura trágica que no tiene otra alternativa que escucharse en viejos discos de pasta (aunque, como afirma, ésa no sea su voz), porque ha perdido su canto y no puede

dar una sola nota.⁸ También Violeta Echagüe, la protagonista, antes exitosa cantante de tangos, ha enmudecido. Su decadencia comenzó una madrugada de 1976 en la que se llevaron a Malena, su hija, fecha y circunstancias que para los argentinos no necesitan más explicaciones. La imposibilidad del canto en Gardel y el olvido de las letras en Violeta hacen alusión tanto a un contexto de represión (el del Proceso militar iniciado en marzo de 1976) como al pacto de silencio que pesa sobre la acción de la obra, la ausencia de compromiso en la vida de Violeta, su cobardía, su resignación y su renuncia. En el delirio de Violeta se mezclan la vida y el tango, y su confesión más honda, donde cabe el recuerdo terrible de ese día, su culpa y su penar, es un “collage” de letras de tangos (casi todos de Manzi y de Discépolo: “Uno”, “Malena”, “Che, bandoneón”, “Esta noche me emborracho”, “Cafetín de Buenos Aires”, “Martirio”, “Ninguna” y “Milonga triste”). Con respecto a “Soledad” y a la mitología tanguera el desarrollo de la pieza implica varias transformaciones: la letra del tango, escuchada reiteradamente en la obra, no hace aquí referencia al hombre que espera a la mujer, sino a la madre que aguarda inútilmente a su hija; esta madre no es “la santa viejecita” abandonada por el hijo ingrato sino una vieja borracha y narcisista;⁹ y Malena no es ninguna hija pródiga, sino la víctima de la trágica realidad argentina inaugurada en las últimas décadas: la de la ausencia de hijo.

La consideración del núcleo temático de pasión, sexualidad y muerte que constituye quizás la esencia misma del tango ha producido algunas obras recientes entre las que se cuentan *Tango roto* de Jorge Palant y *Como un puñal en las carnes* de Mauricio Kartun, ambas de 1996. La primera reúne tres variaciones que son tres diferentes interpretaciones de una misma imagen: un hombre sentado a la mesa de un bar, que sostiene su cabeza entre las manos, y dos mujeres que lo contemplan; una ríe; la aventura sexual comenzada en un intercambio de miradas

⁸ Es quizás una coincidencia que Solanas haya utilizado este mismo recurso en su film: *Tangos. El exilio de Gardel* (1986) y que el mismo sea retomado por Gabriela Fiore en *Cuesta abajo* (1988).

⁹ La inversión representa un entrecruzamiento de las coordenadas madre-barriobondad y milonguera-centro-perdición señaladas por Noemí Ulla (Ulla 1982: 50-51).

fracasa en las tres historias cuando se establece el diálogo. Apoyada en el fondo de “Yvette”, interpretado por un bandoneonista en escena, toda la obra parece explicitar la idea de que la relación entre el hombre y la mujer no es problemática mientras se conserva en el nivel del tango bailado: dos cuerpos al unísono, pura sensualidad sin el inconveniente del lenguaje. La letra es la que introduce lo problemático, el malentendido.

Kartun, quien ya en 1982 había hecho su incursión en el ámbito tanguero con *La casita de los viejos*, una feroz tragicomedia que invierte el sentido del mítico “volver”, parte en *Como un puñal en las carnes* (1996) de dos referencias obligadas: el tango “Pasional” de Caldara y Soto, y un epígrafe extractado de *Fragmento de un discurso amoroso* de Roland Barthes. Vicente Ramella, alias Monterito (por el cantante Miguel Montero) es un rutinario contador bancario, típico personaje proclive a la rebelión, que un buen día descubre la pasión. Antes, su única manera de asomarse a ese mundo había sido su interpretación del tango “Pasional”, a la manera de Alberto Morán, en despedidas y reuniones. Su voz narra en tres monólogos los tres momentos (“captura”, “encuentros” y “secuela” según Barthes) de su historia amorosa. Con la capacidad de concentración que también posee el tango, la pieza de Kartun cumple el precepto enunciado por Barthes: “Como relato, el amor es una historia que se cumple, en el sentido sagrado: es un programa que debe ser recorrido.” La historia de Monterito, un clásico “amurado”, está narrada poéticamente desde lo sentimental, creando un tremendo patetismo a partir de alusiones o circunstancias pueriles, pero sin dejar jamás de lado el humor. El monólogo alude a la fundamental subjetividad del tango, porque como dice Florencio Escardó, “apenas suena [su música], el porteño se va con ella al seno de su propio aislamiento, a la acentuación de su soledad y se queda en confidencia con su sentimentalismo abisal”.¹⁰

El teatro más nuevo hecho por gente joven parte de una propuesta que podríamos considerar posmodernista: releer y reescribir los mitos (que, a diferencia de lo que sucede con los autores antes mencionados, no son *sus* mitos) y reexaminar las tradiciones para tratar de compren-

¹⁰ F. Escardó: *Geografía de Buenos Aires* (1945), citado por De Lara (1968: 382).

der, una vez más, por qué somos como somos. El principio constructivo de estas obras es la parodia y trabajan, en mayor o menor medida, a partir del intertexto de las más variadas procedencias (en el guión de Bartís que comentaremos a continuación coexisten citas de Discépolo, San Martín, Quevedo, Perón, Borges, Darío y el tango), la mezcla irreverente, la ironía y la nostalgia. La escritura de algunas de ellas adhiere a modelos consagrados de la década anterior, como *Cuesta abajo* (1988) de Gabriela Fiore, una autora muy joven que se declara deudora del teatro de Roberto Cossa. Fiore imagina un encuentro entre Gardel y Rita Hayworth, dos seres envejecidos, solitarios y grotescos, atrapados en la representación eterna de su papel y prisioneros de su naturaleza mítica.

Otras piezas no son verdaderos textos sino sólo guiones, creaciones colectivas. Tal es el caso de *Postales argentinas* (1989), dirección de Ricardo Bartís, un sainete de ciencia-ficción entre el melodrama y el absurdo, cuya acción se desarrolla en el año 2046 cuando Argentina ya no existe como país; el hallazgo de unos manuscritos en el lecho seco del Río de la Plata permite reconstruir la vida de Héctor Girardi, una típica situación tanguera con el antihéroe sentimental que ve cómo “la vida se va” y camina hacia el fracaso. Pero temas y personajes del texto parodiado (el canon del tango) se transforman mediante el procedimiento de inversión; el protagonista, frente al yo tanguero que se “entregaba sin luchar”, trata de evitar el fracaso (sin resultado) a través de una enorme actividad; y la madre, personaje arquetípico, hace aquí explícita, a través de una conducta casi obscena, su relación edípica con el protagonista (un tema latente en el tango que ya Eduardo Rovner se había atrevido a tratar en clave de humor en *Volvió una noche*), transformándose en un personaje siniestro al que Héctor intenta reiteradamente matar pero sin éxito, porque “las madres son inmortales” (11).

De lo que antecede se deduce que, lejos de desaparecer con el eclipse del sainete y el grotesco, la alianza teatro/tango ha seguido teniendo vigencia hasta el presente en obras que provienen de distintas estéticas, aunque quizás las más significativas para nuestro tema sean precisamente reelaboraciones de dichos géneros finiseculares; estas últimas representan una segunda trasposición, es decir, son teatro sobre teatro: aluden a un referente extratextual y al mismo tiempo a un género integrado a la historia de nuestro teatro, lo cual se evidencia algunas

veces en un doble juego cronológico: la historia actual desarrollada en el mundo representado y la época pasada del sainete/grotesco (*Corazón de tango*). Las piezas que hemos considerado (y alguna otra perteneciente al corpus que incluimos para ejemplificar) presentan diferentes modos de aproximación a este paradigma: la denegación parodiante que impone una distancia crítica con respecto al pasado y a los modelos que propone el tango, la adscripción por pura continuidad, con una actitud de identificación emotiva frente a la tradición, y la deconstrucción posmoderna. En comparación con los modelos finiseculares el tango no ocupa ahora un lugar central como texto cantado; si bien se lo escucha en la voz de los protagonistas (Pais, Gorostiza), o en grabaciones, son sus mitos, los de la ciudad y el porteño, los que connotan su presencia en las obras que nos ocupan. Los distintos modos de enclave del tango en ellas representan diferentes modalidades de la trastextualidad. Un caso muy frecuente es el de la pieza que se denomina con el título o con algún verso de un tango. Puede nacer de un tango y desarrollar el nivel semántico del mismo (*Como un puñal en las carnes*), conservar una escasa relación con él (*Lejana tierra mía*, de Eduardo Rovner) o invertirlo (*La casita de los viejos*). Como sucede siempre en el fenómeno de la intertextualidad, gracias al conocimiento que el destinatario tiene del texto del que provienen título o verso (lo consagrado por la memoria de todo argentino), es posible la descontextualización y la resemantización en la dirección contraria. Es frecuente la presencia de personajes de prosapia tanguera como Milonguita, la piba buena que se perdió por las luces del centro (Ghiano, Rodríguez Muñoz, Kusch) o la francesita engañada y prostituida (Cossa). A veces la fábula les otorga una existencia real, otras son arquetipos (muchas veces transgredidos), a menudo aparecen como prototipos de nuestra conducta actual. Personajes frecuentes son el cantor de tangos, más o menos fracasado (Cossa, Gorostiza, Pais), cuyo modelo es Carlos Gardel, a veces en binomio con un acompañante, y el intelectual que trata de penetrar el “misterio” del tango, un pasado que le es ajeno y que debe investigar¹¹ (Rodríguez Muñoz, Ghiano, Cossa). La presencia de los letristas muestra la voluntad de poner en escena al poeta, al que escribe, y mostrar su incapacidad o la

¹¹ Tulio Carella (1966: 89).

forzosa elección que debe hacer entre escribir/contar la historia o vivirla (Cossa, Bartís).

Las obras desarrollan los temas típicos del tango. La relación sentimental atribulada (Kartun) o el alcohol para olvidar (Pais) no son más que manifestaciones de una problemática más honda: el ser como pura apariencia (Ghiano, Pais), la preocupación por el tiempo y su transcurso (Rodríguez Muñoz, Pais) y la convicción del inevitable fracaso (Gorostiza). La exaltación del fracaso, el gran tema del tango,¹² es parodiada con frecuencia en el teatro de Cossa, como en la cita discepoliana de “Ivonne, hacete a un lado que fracaso” de *El viejo criado* o en este pasaje de *Los compadritos* puesto en boca del Morocho Aldao:

“Y ... pero el fracaso es lindo también. Va a ver. Tiene sus cosas. Nosotros, con la barra ... ¡todos fracasados! Nos juntamos los viernes, una grapita ... un faso ... y hablamos, hablamos ... ¡nos va como la mierda! Pero es lindo” (198).

El intertexto de letra de tango parodiada aparece comúnmente en el diálogo de los personajes. Así en la obra de Ghiano la decepción le hace decir a Milonguita: “Se terminaron la pollera cortona y las trenzas, hasta el rayo de sol se me piantó” (59); Cossa llega a lo grotesco con frases como “Hizo una mueca de mujer vencida y se perdió para siempre por los pasillos del Banco de Londres y América del Sur” (*El viejo criado*, 50). La deformación paródica es, en todos los casos, el recurso más usado (*La ñata contra el libro*).

Las alusiones son a veces sumamente sutiles y se transforman en una especie de juego: Alsina y Balmaceda, personajes de *El viejo criado*, aparecen en el tango de Cadícamo “Tres amigos” como integrantes del famoso trío del Sud sobre cuyo paradero se interroga largamente Carlitos en el clásico tópico del *Ubi sunt*. Las citas y alusiones más frecuentes en las obras que hemos mencionado pertenecen a tangos de Contursi, Gardel/Le Pera, Celedonio Flores, Cadícamo, Manzi y Discepolo.

No obstante la variedad de recursos con los que el teatro connota el universo del tango, es posible establecer dos constantes en los textos analizados: la presencia de Gardel y el tópico del regreso. Voz o perso-

¹² Tulio Carella (1966: 89).

naje, el Gardel tierno y patético de Pais, el grotesco y muy humano de Fiore, el mítico, “paternal” y castrador de Cossa y Gorostiza, son distintas imágenes del único mito indiscutido en la Argentina, capaz de unir a todos, como bien lo sabe el personaje de Cossa que aconseja:

“Si verdaderamente se quiere hacer patria, el acto tendríamos que hacerlo frente a la tumba de Gardel. Más argentino que Gardel ...” (Cossa, *Los compadritos*, 19). Es su voz la que canta “Volver” en el final de *El hombrecito*. La nostalgia por la vuelta inunda casi todas las obras del período considerado. Paradigmáticos son los versos de *Angelito* cuando el protagonista está a punto de abandonar Suecia, su tierra de exilio desde el '76:

“Voy a viajar de regreso.
Igual que *él*.
Cuando cantaba ‘Volver’.
‘Con la frente marchita’.
Solo, barbudo y sin guita.
Buenos Aires, otra vez ...
Allá por el ochenta y tres ...” (98-99)

Porque volver no es volver triunfador, ni en los tangos ni en las piezas teatrales. Volver es volver para comprobar que todo lo más querido se ha ido para siempre, para empantanarse en la culpa y ser castigado (Kartun), o para repetir como una maldición los mismos hechos (Cossa, Gorostiza). La idea de estancamiento o del constante irse y regresar se expresa en la estructura cíclica de algunas de estas obras, en las que el cafetín, el bar, son el pasaje donde se vive para las fantasías y la nostalgia mientras se va la vida.¹³ Se está, como dice el tango, “anclado”. Tango y obra dramática funcionan como metáforas del país cuya historia es una sucesión interminable de exilios y regresos; un país donde más tarde o más temprano todo el mundo se convierte en exiliado. Y si bien es posible constatar en algunos autores una denegación del tango hecha desde lo ideológico (y el caso de Cossa es quizás el más claro) en la que se dice no al fracaso, a la melancolía, a la resignación y el abandono de la lucha, también encontramos en otros el rescate de ciertos elementos de nuestra cultura tanguera y porteña. Todos

¹³ Scheines (1993: 149).

los mitos que el protagonista de Bartís carga le permiten sobrevivir, pero al mismo tiempo llevan el germen de la destrucción, y es esta ambivalencia la que nos representa mejor. Teatro y tango se combinan en una tarea de esclarecimiento de lo que sigue siendo una obsesión nacional: nuestra identidad (un argentino es alguien que vive preguntándose qué es ser argentino). Ni siquiera a una pieza tan poco convencional y tan lúdica como *Postales argentinas* le es ajena esta preocupación cuando deja entender que ciertos rasgos del argentino podrían pensarse como constantes, a punto tal que aún estarían vigentes en el año 3000. En esa búsqueda de esclarecimiento son insoslayables las letras de tango, porque en ellas se filosofa sobre nuestros defectos y virtudes sociales, sobre nuestro sentimiento de orfandad¹⁴ y ese destino de errar por el mundo llenos de nostalgia, quizás hasta que comprendamos, como dice Gelman, que

“Hay que aprender a resistir
Ni a irse ni a quedarse,
a resistir,
aunque es seguro que habrá más penas y olvido.”¹⁵

¹⁴ Scheines (1993: 111).

¹⁵ Juan Gelman: *Mi Buenos Aires querido*, citado por Campra (1996: 29).

Bibliografía

- Aroldi, Norberto (1966): *Discepoliana (con canciones de Enrique Santos Discépolo)*, Buenos Aires: Talía.
- Bartís, Ricardo (1990): "Postales argentinas", en: Jorge Dubatti (ed.): *Otro Teatro*, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.
- Borges, Jorge Luis (s.f.): "Historia del tango", en: *Evaristo Carriego. Obras Completas de Jorge Luis Borges*, t. 1, Buenos Aires: Círculo de Lectores.
- Campra, Rosalba (1996): *Como con bronca y junando ... La retórica del tango*, Buenos Aires: Edicial.
- Carella, Tulio (1966): *Tango. Mito y esencia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cossa, Roberto (1967): *La ñata contra el libro*, Buenos Aires: Talía.
- (1980): *La nona*, Buenos Aires: Sociedad General de Autores de la Argentina.
- (1990): "El viejo criado", en: *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1991): "Angelito. Los compadritos", en: *Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- De Lara, Tomás/Inés L. Roncetti de Panti (²1968): *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Fiore, Gabriela (1990): "Cuesta abajo", en: *Otro Teatro*, Recopilación y banda de Jorge Dubatti, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.
- Ghiano, Juan Carlos (1966): *Corazón de tango*, Buenos Aires: Talía.
- Gorostiza, Carlos (1994): "El acompañamiento", en: *Teatro contemporáneo (1970-1985)*, Buenos Aires: Huemul.
- Halac, Ricardo (1994): *El dúo Sosa-Echagüe*, Buenos Aires: Corregidor.
- Ibáñez, Roberto (1995): *Anclado en Madrid*, Buenos Aires: Torres Agüero.
- Kartun, Mauricio (1989): "La casita de los viejos", en: *Teatro Abierto 1982*, Buenos Aires: Puntosur.
- (1996): "Como un puñal en las carnes", en: *Teatro XXI. Revista del Getea*, año II, n° 2, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, p. 103-113.
- Kusch, Rodolfo (1959): *Credo rante*, Buenos Aires: Editorial Talía.
- (1959): *Tango*, Buenos Aires: Editorial Talía.
- Labraña, Luis/Sebastián, Ana (1992): *Tango. Una historia*, Buenos Aires: Corregidor.
- LE TANGO (1985): *Hommage a Carlos Gardel. Actes du Colloque International Toulouse 13-14 novembre 1984*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Mafud, Julio (1966): *Sociología del tango*, Buenos Aires: Editorial Américalee.
- Moreno Chá, Ercilia (ed.) (1995): *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

- Ordaz, Luis (1977): “El tango en el teatro nacional”, en: *La historia del tango. El tango en el espectáculo (I)*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 1215-1287.
- (1992): *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa/Ontario, Canada: Girol Books Inc.
- País, Carlos (1992): “Desfile de extrañas figuras”, en: *Teatro Completo*, vol. 1, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- País, Carlos/Torchelli, Américo Alfredo: “El hombrecito”, en: *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano de la Casa de las Américas*, n° 95-96.
- Palant, Jorge (en prensa): *Tango roto* (todavía no editada; versión facilitada por el autor).
- Pellettieri, Osvaldo (1990): *Cien años de teatro argentino. De Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna.
- (1992): *Teatro argentino de los '90*, Buenos Aires: Galerna.
- (1994): *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez Muñoz, Alberto (1965): *Melenita de Oro. Los tangos de Orfeo. El tango del ángel*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Romano, Eduardo (1983): *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (ed.) (1995): *Las letras de tango Antología cronológica 1900-1980*, Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Rovner, Eduardo (1994): “Volvió una noche” y “Lejana tierra mía”, en: *Teatro 1*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Salas, Horacio (1996): *El tango. Una guía definitiva*, Buenos Aires: Aguilar.
- (1995): *El tango*, Buenos Aires: Planeta.
- Scheines, Graciela (1993): *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tallon, José Sebastián (1964): *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.
- Ulla, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Viñas, David (1969): “Prólogo a ‘Armando Discépolo’”, en: *Obras escogidas*, t. 1, Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- Zangaro, Patricia (1992): “Pascua rea”, en: *Teatro '90. El nuevo teatro en Buenos Aires*, Recopilación y banda de Jorge Dubatti, Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.